

EL ARTE DE LA REVERSIBILIDAD EN CUATRO RELATOS DE FAMILIARES DE DESAPARECIDOS

Anna Forné

Universidad de Gotemburgo, Suecia

En este trabajo me propongo examinar algunos repertorios artísticos de los relatos de los familiares de desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina con el fin de indagar en los sentidos de la remediación como estrategia estético-ideológica. Propondré una lectura que toma en consideración el concepto de remediación, en conexión con lo que nombraré el arte de la reversibilidad. En la lectura de Los rubios (2003) de Albertina Carri, Ausencias (2006-2007) de Gustavo Germano, Diario de una princesa montonera (2010-2012) de Mariana Eva Pérez y, finalmente, Arqueología de la ausencia (1999-2001) de Lucila Quieto destacaré cuatro estrategias narrativas –el palimpsesto, los paralelos, los collages y las ventanas– todas las cuales de distintas maneras se articulan según la doble lógica de la remediación planteada por Bolter y Grusin (1999).

Remediar literalmente significa corregir o enmendar algo. En los estudios intermediales, sin embargo, la remediación se refiere a la incorporación y representación de un medio en otro. Según Bolter y Grusin las prácticas intermediales, o sea, el préstamo o reciclaje de un medio en otro, se rigen por dos lógicas representacionales vigentes por lo menos desde la invención de la perspectiva lineal (2011 29): la *inmediatez* y la *hipermediación*. La lógica de la inmediatez aspira a crear por medio de técnicas como la perspectiva lineal, el borrado y el automatismo, una experiencia perceptual transparente y realista que no descubre el proceso de mediación o la labor del artista (2011 30–34). Por otra parte, la hipermediación se debe a una fascinación con el medio y consecuentemente en esta práctica se exponen los medios del proceso creativo. Señalan Bolter y Grusin que la inmediatez y la hipermediación son manifestaciones de un mismo deseo, el de superar los límites de la representación y alcanzar lo real, entendido en

términos de la experiencia del espectador que provoca una respuesta emocional inmediata (1999 52).

En este trabajo me propongo examinar los repertorios artísticos de los relatos de los familiares de desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina con el fin de indagar en los sentidos de la remediación como estrategia estético-ideológica. Es decir, propondré una lectura que toma en consideración ambos sentidos del concepto de remediación, en conexión con lo que nombraré el arte de la reversibilidad.

La serie narrativa de los familiares de desaparecidos frecuentemente se proyecta en forma de un reciclaje de los materiales accesibles —fotografías, material de archivo, testimonios, objetos— como es el caso en los cuatro textos que se comentarán en este trabajo, a saber, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Ausencias* (2006-2007) de Gustavo Germano, *Diario de una princesa montonera* (2010-2012) de Mariana Eva Pérez y, finalmente, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Lucila Quieto.¹ El material de estudio, por tanto, se compone de una película, un blog convertido en novela y dos ensayos fotográficos; todos, de distintas maneras, recuperan material de archivo —personal y público— con el fin de reconstruir la historia de sus familiares desaparecidos, y con ésta la propia. En el marco de este estudio extenderé la noción de remediación a incluir también ejemplos de remediación intramediáticos, como es el caso de los ensayos fotográficos de Quieto y Germano que incorporan fotografías en fotografías, o bien *Los rubios*, que inserta videoclips en la película.

Además de actualizar las lógicas de la remediación —la coexistencia de la inmediatez y la hipermediación— al proponer nuevas modalidades representacionales que se distancian de las repeticiones rituales de los protocolos canonizados de las memorias de la última dictadura, en estos textos también se articula una revisión de las poéticas de la memoria. Es decir, paralelamente al proceso de ‘remediar’ las falacias de la historia, estos relatos reflejan (en sentido literal) una preocupación por las formas de representación, tal como señaló Miguel Dalmaroni ya con respecto a los primeros relatos de los hijos de desaparecidos:

. . . son narrativas de mezcla: los códigos genéricos entran en combinaciones novedosas y, a la vez, son relatos donde puede darse, por lo menos en alguna medida, un desprendimiento estructural (es decir constitutivo para el discurso

en su conjunto) respecto de los procedimientos y de las retóricas de control ideológico o moral que suelen ser tan fuertes en el patrón testimonial y, en general, en el discurso político vinculado con las formaciones revolucionarias de los años setenta: esa plasticidad que abre el género a una construcción no prevista de sentidos . . . (2004 119)

Mientras que Dalmaroni advierte cómo el cruce de géneros y la maleabilidad artístico-ideológica posibilita proponer nuevos sentidos sobre el pasado, Gabriel Gatti (2012) por su parte se ha referido a estas prácticas artísticas –de data más reciente– en términos de parodia, señalando que se trata de un registro reflexivo que implica un distanciamiento sociopolítico de los relatos fosilizados y un deshacer de la identidad hegemónica de los hijos de desaparecidos. Refiriéndose a la discusión sobre la representación visual del pasado reciente, Luis Ignacio García sugiere –a partir de los pensamientos de Didi-Huberman– que esta serie de obras (se refiere a los ensayos fotográficos) se constituyen según el registro de ‘imagen-montaje’, que de manera reflexiva “pone en escena sus propias condiciones de posibilidad, de una imagen que parte del fragmento desfigurado para desde allí construir un sentido, nihilista y constructivista a la vez” (2011 85).

En los textos que nos ocupan aquí, los restos materiales constituyen el punto de partida de una búsqueda subjetiva que en los relatos se despliega como un proceso de remediación en el presente de los objetos del pasado. Estas proyecciones (en sentido amplio) del material de archivo se articularían –y esta es la hipótesis– según una gramática narrativa del ‘como si’ que posibilitaría la creación de significados nuevos, superpuestos y coexistentes. Es a estas formas narrativas que Gatti nombra paródicas por su actitud irrespetuosa para con los sentidos impuestos: “Il s’agit de ce secteur de des ‘enfants de’ qui a adopté comme trait majeur de son identité une certaine irrévérence par rapport à la manière de interpréter l’identité, l’action et le sens propre de ses majeurs” (2012 320).

Lo particular de los relatos de Carri, Germano, Pérez y Quieto –una característica que comparten con muchos otros artistas de su generación– es que el abordaje irreverente del núcleo de sentido ‘paternal’ se configura por medio de la reproducción y la remediación de diferentes materiales del pasado. Es decir, se plasman por medio de un acto de repetición que,

por exceder y exponer la mimesis, permite tomar distancia de los significados convencionales de los objetos rescatados y crear sentidos nuevos, posibilitados en los intersticios que los usos repetitivos indefectiblemente crean. Es en este sentido que estos relatos se formulan acorde a una gramática del ‘como si’, lo que Rosi Braidotti denomina el *arte de la reversibilidad*, caracterizada por su “potencial para ofrecer, mediante sucesivas repeticiones y estrategias miméticas espacios en los cuales es posible engendrar formas alternativas de acción. . .” (2000 34). Lo importante en este proceso de reversión son los sentidos nuevos que se crean a través de la repetición acumulativa, cuando los materiales reproducidos se insertan en nuevos contextos o bien, a efectos de las formas híbridas, activan nuevos sentidos al generar algo inédito en relación con las prácticas y los repertorios convencionales (Ljungberg 2010 85). A propósito advierte Andrea Giunta sobre la potencialidad del arte como posible línea de fuga al hablar de la traslación al ámbito de las artes de las fotografías de los desaparecidos:

Art’s always incomplete nature combines with the always pending nature of social and political demands. These repeated images circulate in contexts that were not foreseen in the repertoire from which they came. They operate in a strategic role, unsheated from their original environment, now active and in movement. In art, a space of non-determinantion is opened up, a space for escape. (2010 sp)

Con respecto al reciclaje de material fotográfico por la segunda generación de víctimas de una experiencia límite (en este caso el Holocausto), Marianne Hirsch ha propuesto que la indicalidad (en el sentido de C.S. Peirce) de las imágenes del pasado es performativa y no factual porque proviene de las necesidades y deseos del presente, lo cual a su vez implica que se reducen las demandas de autenticidad y verdad (2012 61). Es en este sentido que la segunda generación explora las dimensiones simbólicas de las huellas materiales con el fin de proyectar imágenes que revisan, a partir del indicio material, las narrativas emblemáticas de la memoria, al mismo tiempo que se renegocian las premisas de veracidad. Por otra parte, los discursos públicos sobre la memoria ineludiblemente van a interferir en estas reconstrucciones artísticas. O sea, en este proceso creativo de recuperación y proyección, las memorias personales – aunque sean heredadas– constantemente son mediadas por las imágenes y las narrativas

públicas en circulación (Hirsch 2008 112-113). Es en este sentido que Robert Young advierte que las memorias de los hijos de las víctimas de una experiencia límite son necesariamente de carácter (re-)mediado porque se inscriben en un repertorio de post-imágenes:

Photographs, films, histories, novels, poems, plays, survivors' testimonies. It is necessarily mediated experience, the afterlife of memory, represented in history's after-image: the impressions retained in the mind's eye of a vivid sensation long after the original, external cause has been removed. (2000 3-4)

Palimpsestos

Los ensayos fotográficos de Lucila Quieto, compilados bajo el título *Arqueología de la ausencia*,² podrían describirse como creaciones palimpsésticas que juegan con las posibilidades de la noción de post-imagen. En el palimpsesto, la escritura del presente se sobrepone a las letras del pasado pero sin borrarlas totalmente. Es de esta manera que trabaja Quieto en sus fotomontajes, en los que las fotografías captan la puesta en escena de un encuentro entre un desaparecido y su familiar, realizado mediante la proyección en una pared de la diapositiva de un familiar desaparecido, donde después se introduce el hijo/a para que su cuerpo-imagen parcialmente se integre con el del familiar proyectado. De esta manera se escenifica y se perpetúa en forma de una foto-palimpsesto un encuentro imposible, en el que los rastros del pasado se perciben en la capa textual del presente.

Inicialmente, Lucila Quieto sacó fotos de ella misma con su padre, pero pronto otros integrantes de HIJOS, que habían visto las obras de Quieto, le pedían que tomara otras similares. Así se formó la *Arqueología de la ausencia*, que aparte de los fotomontajes incluye información sobre la profesión, la militancia y el secuestro del desaparecido, junto a datos sobre el hijo/hija que figura en la fotografía. Explica Ana Longoni en las páginas introductorias de la edición libro de la exposición:

El motor inicial de "Arqueología de las ausencias" es el deseo de esa foto inexistente e imposible (Carlos Alberto Quieto desapareció cinco meses antes de que naciera su hija), deseo que Lucila narra como una obsesión que la acompañó a lo largo de sus primeros veinticinco años. [...] Un día, reprodujo en diapositivas

las fotos que guarda de su padre y las proyectó amplísimas sobre la pared. [...] Al colarse entre el proyector y la pared, el efecto fue prodigioso: cuando la piel se evidencia y se vuelve por un instante pantalla o –mejor– soporte para que esas imágenes de otro tiempo se hagan cuerpo, ocurre el encuentro. (2011 sp)

Conjugando la idea de capas transparentes con la sensación de mantener ante el ojo a alguien que materialmente ya no está, los ensayos fotográficos de *Quieto* representan, dice ella, un “*tercer tiempo*: un tiempo inventado, onírico, ficcional” (Amado, Domínguez y Astutti 2004 55). Para Ana Longoni, este tercer tiempo aparece como uno que posee o brota de la potencialidad performativa del ‘como si’: “el cruce entre *lo que ha sido* y *lo que es* deviene en que *lo que ya no puede ser* aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador” (2011 sp). Es decir, los múltiples niveles transparentes de la representación y los espacios formados entre ellos permiten hacer uso de la imaginación para pensar *como podría haber sido*. Es en este sentido que la dimensión onírica que caracteriza esta temporalidad intermedia esboza la creación o invención de un *mundo posible*³ o, como sugiere Jordana Blejmar, la formulación de un condicional que no obstante parte de la realidad de los hechos: “[P]osan frente a las cámaras para contestar una pregunta inquietante: *¿qué hubiese sucedido si mis padres, mi tío o mi abuelo no hubiesen desaparecido?* Pero este interrogante contiene, como todo condicional, una afirmación en presente: alguien *es* o *está* desaparecido” (2008 201). De este modo, en ningún momento se borran en las fotografías de Lucila las huellas de la remediación que delatan el simulacro, lo cual hace que la representación oscile entre las certezas de la afirmación y las contingencias del ‘como si’. Señala Luis Ignacio García al respecto: “Pues en ellas no se busca borrar las marcas de la dislocación. En términos formales, no se ocultan las huellas del montaje, del procedimiento, sino que se subraya el carácter artificial, ficcional de la imagen resultante” (2011 91). O sea, por un lado las fotos producen una sensación de inmediatez y transparencia, pero por otro lado nos interpelan como espectadores, haciéndonos conscientes del proceso de remediación al visibilizar el ensamblaje de una serie de fragmentos segmentados en un marco espaciotemporal nuevo e inadecuado en el que las discontinuidades se patentizan, abriendo así paso para nuevos sentidos inesperados.

Paralelos

En *Ausencias*,⁴ de Gustavo Germano (2007), la operación parece ser la inversa que en *Arqueología de la ausencia*, porque en esta obra no se produce una representación de los diferentes estratos de la memoria con el fin de remediar los vacíos. En cambio, *Ausencias* se compone como una exposición cruda de los vacíos materiales y sentimentales que dejó como huella la desaparición forzada. Así, en las fotos de Germano el presente se contrasta con el pasado a través de una repetición de los mismos escenarios –en el presente vaciados de algunos de sus protagonistas– tres décadas más tarde. De esta manera, Germano evoca la idea de la post-imagen, que en su inmaterialidad recobra lo que antes estuvo ante el ojo. En esta serie la post-imagen sin embargo se disuelve ante los vacíos del presente.

Señala Celina Van Dembroucke la complementariedad de palabra e imagen en el proceso de visibilización de los vacíos en *Ausencias*: “A name represents a body while a period represents an absence, or the disappearance of that body. The title of the exhibit reflects this concept of erasure by removing the stem in the letter “i” of the word *ausencias*” (2010 23-24). Es decir, en las fotos de Germano los vacíos del presente se señalan doblemente, al representarlas tanto a nivel lexical como iconográficamente.

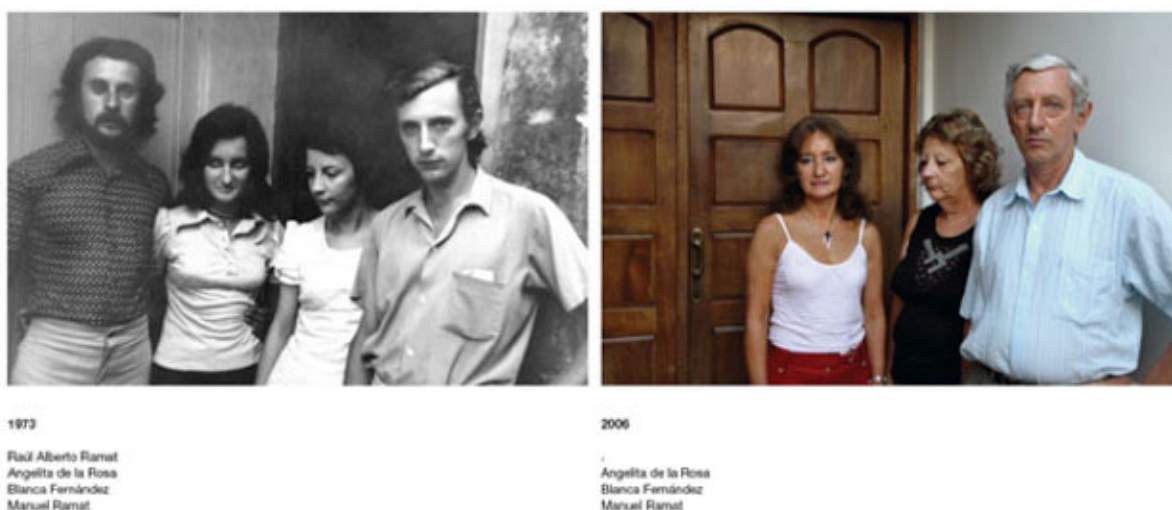


Figura 1. Caso Ramat, *Ausencias*.

Aun así, también en los fotomontajes de Germano se actualiza la gramática del ‘como si’. En vez de construirse como un montaje estratificado, como es el caso de las arqueologías de Quieto, las fotografías de Germano se estructuran en forma de una serie paralela de 14 pares de imágenes que en ningún momento se solapan, se cruzan, se sobreponen o se yuxtaponen. Mientras que la primera foto expone *lo que ha sido*, la segunda representa *lo que es*, con sus ausencias materializadas. En este sentido, *Ausencias*, de Germano ofrece mediante las repeticiones miméticas encadenadas un espacio entremedio que podría pensarse como perteneciente a los mundos posibles. Sin embargo, aquí el ‘como si’ no se materializa *en* las mismas proyecciones sino solamente en las grietas constituidas entre ellas. Así pues, como observa Natalia Fortuny, lo que tienen en común los fotomontajes de Quieto con los paralelos de Germano es precisamente esta expresión de una contingencia de por sí imposible, que a través de la reconstrucción fotográfica desarma el *dictum* barthesiano de “esto ha sido”:

Si lo propio de las fotografías es ese momento irrepetible que captan, en estas obras este irrepetible también sucede; en ese encuentro nuevo entre padres e hijos, en el modo único en que la luz de la foto más antigua cae aquí y ahora sobre el cuerpo del hijo (en Quieto), en la imitación trunca de un instante pasado con el gesto envejecido del instante del presente (en Germano). (Fortuny 13)

Collages

En el blog de Mariana Eva Pérez que en 2012 se publicó en formato de novela –*Diario de una princesa montonera –110% verdad–* las estrategias intermediales no se restringen a la transformación del blog en novela, sino que se pasa revista a todo el repertorio político-artístico de la postdictadura argentina, el cual es objeto de una ironía crítica que oscila entre la desilusión, la tristeza y la mordacidad. Así, en el texto de Pérez, protagonizado por su alter ego autoficcional, se interrogan las formas y los contenidos de los protocolos de las narrativas de la memoria de la última dictadura, paralelamente con una puesta en escena de las nuevas formas de expresión que se están desarrollando. “No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando” (2012 125), explica la narradora refiriéndose a ciertas palabras del vocabulario sobre el terror de estado.

En la novela, la voz narrativa se distancia del registro políticamente correcto de los discursos sobre la memoria en búsqueda de nuevas formas de decir que permitan expresarse más allá de lo que describe como el “nestum del sentido, que ya no me dice nada” (2012 46). En este relato, no se trata de una exploración solitaria del yo narrativo, sino de un proceso colectivo iniciado cuando los repertorios testimoniales desgastados ya no pueden contener las inquietudes de la ‘segunda generación’: “Abrimos preguntas que quedan abiertas, quedan flotando como un paraguas mágico que de pronto nos cobija a todos, mientras que las viejas certezas eran como un alero demasiado pequeño bajo el que nos mojábamos los pies” (2012 46).

Además de inscribirse en la blogosfera de los hijos, la representación intermedial de la obra de Pérez se manifiesta en su carácter altamente (auto-)reflexivo. En *Diario de una princesa montonera*, el yo narrativo constantemente reflexiona sobre sus propias estrategias de producción y su especificidad semiótica, tanteando las conexiones con “la prosa institucional que se me hizo carne” (2012 46) en relación con su propio devenir político y artístico. De esta manera, *Diario de una princesa montonera* no solamente se distancia críticamente del discurso y las prácticas de las organizaciones de derechos humanos de los años noventa sino que también examina la mercantilización de los relatos de memoria en la Argentina actual, que describe como una suerte de *Disneylandia* de los derechos humanos: “ . . . cómo fue que Argentina pasó de ser el reino de la impunidad a convertirse en esta *Disneyland des Droits de l’Homme* que hoy disfrutamos todos y todas” (2012 126).

En palabras de Jordana Blejmar el blog/la novela de Pérez forma parte de “un mapa de estéticas e inquietudes sobre la historia reciente y sus efectos en el presente, vinculadas a una memoria generacional, que circulan por fuera de espacios de intervención cultural y divulgación de memorias de más larga data como el cine o la literatura” (2013). Ahora bien, a pesar de articularse en lo que se podría pensar como la periferia de los discursos emblemáticos de memoria, me parece importante sostener que el diálogo con éstos es constante y un *sine qua non* tanto para su articulación como para su lectura. El relato de Pérez –como los de varios de su generación– toma distancia pero de manera participativa, al repetir y revertir el léxico y la iconografía de los discursos dominantes de memoria. Es en este sentido que el arte de la

reversibilidad abre camino para formas y contenidos nuevos. Así, en una entrada del blog llamada “Mi primera foto con papá”,⁵ simultáneamente se repone y se revierte la simbología de las Madres de Plaza de Mayo y los fotomontajes que se asocian con los artistas-hijos cuando en la foto se perfila en un primer plano y en color la cara de Pérez, parcialmente superpuesta a una foto borrosa en blanco y negro de su padre –modelo carnet de identidad– en el fondo. Esta misma foto aparece en el libro en blanco y negro (Pérez 2012 102), con la inscripción “mi primera foto con mi papá”, acompañada de unos corazones y copos de nieve dibujados en la superficie.

DOMINGO, 30 DE MAYO DE 2010
Mi primera foto con papá



EN 23:22 11 COMENTARIOS

Figura 2. *Diario de una princesa montonera*. Foto original: Clarisa Spataro. Ilustración : Kitsch.

De esta manera se visibilizan en el texto los movimientos intertemporales que vive la narradora al contemplar las fotos de sus padres, en combinación y en contraste con las anécdotas familiares contadas por sus abuelas, los relatos testimoniales e históricos sobre el secuestro y la tortura, y las historias narradas por los compañeros de la juventud y militancia de

sus padres. Aquí el paso del tiempo no parece posibilitar la construcción de una imagen íntegra, sino que es solamente en los intersticios entre esta serie de imágenes e historias fragmentarias y contradictorias del pasado que se vuelve posible imaginar a los padres y a sí misma. Por medio de la inserción de esta foto, Pérez además juega un juego de espejos cuando la escritora real se desdobra también visualmente en su diario autoficcional.

Parece que la técnica del collage –también reflejada en la estructura fragmentaria de la novela-blog– es el único medio de representación viable en este momento: “Es 1995 y te escribo: mi imagen de vos se compone de miles de vidrios fragmentados –hoy escribiría vidrios estallados y que no compongan nada” (2012, 25). De hecho, en el texto de Pérez el trabajo con los collages llevados a cabo en el grupo de CdC⁶ es descripto como la práctica que mejor responde a las inquietudes de su generación: “...con lo orgánica que resulta esta técnica con nuestros intentos de pensar sobre el hijismo” (2012 125).

Ventanas

En *Los rubios*, Albertina Carri juega con la hipermediación y la inmediatez haciéndonos así conscientes tanto de nuestra mirada como de las que se exponen en la película. De tal manera, el acto de mirar se representa en un juego de espejos que multiplica los signos de la remediación, rompiendo la ilusión referencial al mismo tiempo que la vuelve a instaurar (Bolter y Grusin 1999 34). Es esta estrategia que Albertina Carri utiliza cuando escenifica desde el presente la historia de sus padres desaparecidos por medio del ensamblaje de diferentes tipos de material de archivo, entrevistas e investigaciones, de manera que se diluyen los límites entre historia y ficción. Así, las ‘post-imágenes’ que se proponen en la película pionera de Carri se crean a través de la contaminación paradójica entre el mundo de lo narrado y el mundo del narrador –es decir, por medio de una *metalepsis*– lo cual resulta en una reescritura de la historia. En la película, Carri aparece representándose a sí misma como directora, acompañada por su equipo de filmación, pero también introduce una actriz que representa el papel de Albertina Carri, quien investiga la historia de sus padres. De esta manera se crean una serie de ‘ventanas’ o espacios de representación que se reflejan los unos en los otros, y así se traspasan los umbrales referenciales de la representación desordenando el guión documental de la

inmediatez para dar acceso al público a una serie de niveles diferentes de significado. Es por medio de la doble lógica de la remediación y el cruce de las fronteras entre pasado y presente, historia y ficción, que Carri reconstruye la historia de sus padres. Esta reconstrucción no sólo investiga y construye la historia personal de Carri sino que también pone en duda las memorias emblemáticas y las prácticas artísticas miméticas.

Varios críticos (Andermann 2012 115; Nouzeilles 2005 269; Page 2009 172) han señalado que aparecen por lo menos tres Albertina Carri en la película: la autorial detrás de la pantalla, la autora dentro de la película (representada por la misma directora) y finalmente la hija que recuerda, retratada por una actriz (Couceyro). Sin embargo, me parece que la enmarcación y la estratificación de los diferentes autores y actores de la película son aún más complejas. De hecho, en *Los rubios* Carri (la directora) aparece en la pantalla como ella misma (la directora-hija). Sin embargo, esta puesta en escena se complica ya que Carri también aparece en la pantalla sosteniendo la cámara mientras que filma a su doble, protagonizada por la actriz Analía Couceyro. Las relaciones ambiguas entre realidad y construcción se exponen además por el hecho de que tanto Carri como Couceyro aparecen como actrices en la película, filmadas juntas en las mismas escenas. Además, Couceyro aparece en algunas escenas sosteniendo la cámara, como si hubieran cambiado de roles la actriz que hace de Carri y la directora. Por lo demás, las camarógrafas (Catalina Fernández and Carmen Torres) así como el resto del equipo de filmación aparecen en varias escenas. Como señala Stella Bruzzi, esta suerte de documental performativo cuestiona y complejiza las relaciones entre realidad e imagen, así como entre intención y ejecución, por medio de una aceptación de la autoría como una característica intrínseca del género (2000 6). Es decir, hacen uso de las técnicas de la hipermediación al exponer el proceso creativo en forma de trama, a fines de involucrar al espectador en la construcción de sentido:

What emerges is a new definition of authenticity, one that eschews the traditional adherence to an observation or Bazin-dependent idea of the transparency of film and replaces this with a performative exchange between subjects, filmmakers/apparatus and spectators. (2000 6)

Es decir, este permanente deslizamiento entre los múltiples planos de la representación,

al postular diferentes niveles de sentido, pone en evidencia el carácter construido de toda historia, de toda vida, incluyendo la de Albertina Carri.

Destacan Bolter y Grusin que la remediación es una constante en la producción visual occidental, que continuamente ha querido poner al espectador en el mismo espacio que los objetos contemplados, y para estos fines se ha querido relegar o negar la presencia de un medio, así como el acto de la remediación (1999 11). En el contexto de este trabajo, me parecen de especial interés los intentos de convertir al espectador en protagonista al interpellarlo como testigo participante en el espacio del objeto contemplado, una estrategia que a primera vista nos retrotrae a las poéticas documentales que defienden la idea del arte como un reflejo de la realidad, sin rastros de la subjetividad creadora. En estos discursos la inmediatez y transparencia se establecen por medio de un contrato de lectura que presupone que la grieta entre el significado y el significante se borra. Es decir, tanto el referente como el acto de representación y el medio mismo ‘dejan de existir’ a efectos de crear una ilusión de realidad, de estar en el mismo espacio que los objetos de la representación. Digo ‘a primera vista’ porque en los textos que nos ocupan aquí, al contrario de lo que ocurre en los documentales convencionales y los testimonios canónicos, los artistas juegan con los deseos de inmediatez, transparencia y autenticidad, al ofrecer múltiples espacios heterogéneos de representación. De este modo, por medio de la coexistencia de la inmediatez y la hipermediación, se interpela la ilusión referencial, creando niveles y espacios de representación múltiples. Bolton y Grusin explican que las obras que articulan una doble lógica de la remediación, en vez de plasmar la representación como una ventana que se abre al mundo, ofrecen una representación que funciona como una ventana, con varias ventanas o espacios que conducen a otros medios: “...contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as “windowed” itself —with windows that open on to other representations or other media” (1999 34). Es esta distinción entre una representación que se presenta como una realidad directamente accesible, y otra que expone sus propios medios, lo que exploran varios de los artistas de la generación de los hijos.

Postdictadura y estética postautónoma

Las perspectivas de la generación de los hijos sobre los ideales y las acciones de la generación paterna, así como sus aproximaciones a las poéticas asociadas al legado militante, es un tema que se ha abordado en varios estudios anteriores, destacándose el interés por las formas de repetición de la herencia intelectual de la generación militante. No obstante, como señala Ana María Amado al resumir el debate, la distancia generacional implica de por sí una discontinuidad, lo cual conlleva que las formas de expresión necesariamente se desplieguen entre el reconocimiento y la disconformidad: “Sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, pero al que simultáneamente acosan y desafían” (2008 147).

Repasando las imágenes incluidas en este trabajo podemos afirmar con Amado que esta serie de artistas constantemente reflexiona sobre sus propias estrategias de producción y su especificidad estética en relación a los que podríamos llamar el repertorio militante, de algún modo perpetuado en las estéticas documentales-testimoniales y las prácticas performativas de las organizaciones de derechos humanos, tal como advierte Miguel Dalmaroni en *La palabra justa*, texto citado en las primeras páginas de este trabajo.

Sería interesante pensar en estas transformaciones estéticas a partir de las ideas de Florencia Garramuño sobre el trabajo artístico con *los restos de lo real* de la estética heterónoma (2008; 2008; 2009; 2012), fuente de inspiración de Josefina Ludmer en el momento de esbozar sus primeras ideas sobre las literaturas posautónomas (Ludmer 2007). El aspecto por explorar es la relación del arte de esta generación emergente con la experiencia, cuando a pesar del desdibujamiento de las fronteras entre realidad y ficción, los “restos de lo real” están presentes pero en forma de fabricaciones de una realidad de por sí fabricada según las nuevas lógicas intermediales de la contemporaneidad, según advierte Ludmer (2007 3). En “Lo que viene después” (2012), donde Ludmer retoma otra vez los planteamientos sobre la estética posautónoma, señala cómo la ‘imaginarización’ de la lengua aparece como una nueva dimensión de la representación, lo que conlleva que el lenguaje literario se vuelva transparente, al mismo tiempo que las distinciones entre realidad y ficción desaparecen a favor de “una realidad construida, ambivalente, opaca” (2012 5). Si bien el análisis de Ludmer se enfoca en las

nuevas literaturas, me parece que estos procesos de transformación de las lógicas de la representación en este momento se dan de forma sinérgica más que nunca. Por eso creo que es posible leer los textos de Carri, Germano, Pérez y Quieto a la luz de las ideas sobre el trabajo con los restos de lo real de las estéticas posautónomas. En las obras analizadas, no solamente se proponen nuevas modalidades narrativas que invierten los paradigmas estéticos, sino que también se exhiben y se interrogan los conceptos clave de la modernidad –sujeto, experiencia, identidad, autenticidad, memoria y verdad– por medio de una serie de procedimientos reflexivos y remediales.

En estos relatos la búsqueda subjetiva de una genealogía marcada por ausencias se proyecta en forma de un proceso creativo de remediación articulado según la gramática narrativa del “como si” –el arte de la reversibilidad –, que posibilita la creación de significados nuevos, superpuestos y coexistentes en el cruce entre lo público y lo privado. Según la lectura propuesta, esta serie de artistas se distancian de los protocolos convencionales de sentido al explorar los vacíos creados por la repetición, para así insertar los objetos reciclados en nuevos contextos y activar sentidos inéditos. Por medio de diferentes modalidades y estrategias, estas narrativas subjetivas intervienen en el discurso público, proponiendo nuevas formas de decir y de aprehender. Señala Ludmer: “En estas escrituras la literatura pondría en escena otros modos de leer, de pensar, de imaginar y otras políticas: en realidadficción, adentroafuera, en transparencia y en ambivalencia. Y esos otros modos son necesarios para poder hacer activismo cultural” (2012 7).

Obras Citadas

Amado, Ana María. *Cine argentino y política (1980-2007): la imagen justa*. Tesis doctoral.

Leiden U, 2008. Web. 9 julio 2015. <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/12952>

Amado, Ana María, Nora Domínguez, y Adriana Astutti. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Impreso.

Andermann, Jens. *New Argentine cinema*. Tauris world cinema series. London: I.B. Tauris, 2012. Impreso.

Blejmar, Jordana. “Anacronismos.” *El río sin orillas* 2.2 (2008): 200-211. Impreso.

- . "'Ficción o muerte'. Autofiguración y testimonio en Diario de una Princesa Montonera - 110% Verdad." *Crítica Latinoamericana*. 2013. Web. 9 julio 2015.
<http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/>
- Bolter, Jay David, y Richard Grusin. "Inmediatez, hipermediación, remediación." *CIC: Cuadernos de información y comunicación* 16 (2011): 29–57. Impreso.
- Bolter, J. David, y Richard Grusin. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999. Impreso.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.
- Bruzzi, Stella. *New documentary: a critical introduction*. London; New York: Routledge, 2000. Impreso.
- Carri, Albertina, dir. *Los rubios*. 2003. DVD.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2004. Impreso.
- Esses, José. "Los Huachos." *Página 12* 22 marzo 2012. Web. 9 julio 2015.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-5876-2012-03-22.html>
- Fortuny, Natalia. "La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos." Rosario: Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRH.
www.redcomunicacion.org/memorias/p_jornadas_p.php?id=381&idj=4
- García, Luis Ignacio. *Políticas de la memoria y de la imagen: ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago, Chile: Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, U de Chile, 2011. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- . "La opacidad de lo real." *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 18.1 (2012): 199-214. Web. 9 julio 2015.
<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1453/1549>
- "Los restos de lo real." *Revista Z Cultural* 4.3 (2008). Web. 9 julio 2015.

- <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/los-restos-de-lo-real-de-florenia-garramuno-2/>
- . "Towards a Heteronomous Aesthetic: Poetry and Experience in Ana Cristina César and Néstor Perlongher." *Journal of Latin American Cultural Studies* 17.1 (2008): 95-120. Impreso.
- Gatti, Gabriel. "Les enfants parodiques: Catastrophes sociales, néo-victimes et nouvelles identités dans les 'mondes du détenu-disparu'." *Sociologie et sociétés* 44.2 (2012): 311-335. Impreso.
- Germano, Gustavo. *Ausencias*. Barcelona: Casa América Catalunya, 2007. Impreso.
- Giunta, Andrea. "Politics of representation. Art & Human Rights." *E-misférica* 7.2 (2010) Web. 9 julio 2015. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/giunta>
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. Impreso.
- . *The Generation of Postmemory: Visual Cultures after the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012. Impreso.
- Ljungberg, Christina. "Intermedial Strategies in Multimedia Art." En *Media borders, multimodality and intermediality*, Ed. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 81-95. Impreso.
- Longoni, Ana. "(Sobre Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia) Apenas, nada menos." *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova, 2011. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas." *Ciberletras* 17 (2007). Web. 9 julio 2015. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm
- . "Lo que viene después." UNIA arteypensamiento, 2012. Web. 9 julio 2015. http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf
- Nouzeilles, Gabriela. "Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's Los Rubios." *Journal of Latin American Cultural Studies* 14.3 (2005): 263-78. Impreso.
- Page, Joanna. "Digital Mimicry and Visual Tropes: Some Images from Argentina." *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*. Ed. Miriam Haddu y Joanna Page. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 201-17. Impreso.

Pérez, Mariana Eva. "Los abrazos rotos". *Página 12* 9 mayo 2010. Web. 9 julio 2015.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6143-2010-05-09.html>

---. *Diario de una princesa montonera, 110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
 Impreso.

Quieto, Lucila. *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa
 Nova, 2011. Impreso

Van Dembroucke, Celina. "The Absence Made Visible." *Intensiones* 4 (2010): 1-29. Impreso.

Young, James E. *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and
 architecture*. New Haven; London: Yale UP, 2000. Impreso.

Notas

¹ Los años entre paréntesis indican los de producción y exposición en los casos de Quieto, Germano y Pérez. En la bibliografía figuran, además, las copias impresas de las obras y, a pie de página, las páginas web donde se las puede ver.

² La obra de Quieto está disponible en este sitio: www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/

³ <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>

⁴ La obra de Germano está disponible en el sitio www.gustavogermano.com/#ausencias

⁵ www.princesamontonera.blogspot.com. El post "Mi primera foto con papá" data del 30 de mayo de 2010.

⁶ *Campo de creación* (que claramente alude a Campo de concentración) del Colectivo de Hijos que expuso sus obras en una exposición llamada *Huachos*, en la Legislatura porteña en 2012. Ver por ejemplo Esses (2012).